

A spanyol nemzetfelfogás és önazonosság változatai a filmvászonon

Lénárt András

A nemzet, a nacionalizmus és az önazonosság vizsgálatát spanyol filmekben keresztül lefolytatni hasznos és érdekes célkitűzés, ugyanis az 1910-es évektől a közelmúltig Spanyolországban a film volt az egyik elsődleges, sokszor éppen az elsőszámú csatorna, amellyel a regnáló hatalom kapcsolatot teremthetett a társadalommal. A diktatúrák és a demokráciák is már korán felismerték, hogy a film olyan érzéseket, gondolatokat fejez ki a képek, a zene, a párbeszéd és a hangeffektusok egyidejű jelenléte és egymásrahatása segítségével (főleg a hangosfilm megszületésétől kezdődően), melyre semmilyen más médium, művészeti ág vagy nyelv nem képes. Egy olyan világot teremt a néző számára, amely a pillanatnyi valóságon kívülre helyezi és magával ragadja, érzelmek egész skáláját váltja ki belőle.

A film a megjelenése pillanatától kezdve szervesen kapcsolódott a nemzettudat alakításához, hiszen a mozgóképpel egy új eszközt találtak a társadalommal történő kapcsolatfelvételhez: már az első európai úttörők, mint a Lumière testvérek, Georges Méliès, vagy Segundo de Chomón és kortársaik, nemcsak az egyetemes filmtörténet alapjait tették le, hanem a nemzeti kulturális önmeghatározás lehetőségeit is gazdagították. A filmgyártás fellegrárának számító Hollywood képileg is meghatározta a WASP¹ nemzetfelfogás fő irányvonalát az *Egy nemzet születése* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) című némafilmmel; bár ez az elképzelés azóta már sok tekintetben módosult, alapvetései a mai USA társadalmát is jellemzik. Természetesen minden népcsoport filmgyártásánál fennáll a veszélye, hogy saját nemzetük filmen történő ábrázolása túlzott nacionalizmusba fullad, ám mindez nem azonos módon történik. Míg a Hollywoodból érkező Amerika-központú tematika és a mindennek felett álló hazafiság már természetesnek hat az ország határain kívül is és csak néhány esetben tűnik zavarónak egy kívülálló számára, addig más régiókban a pillanatnyi politikai berendezkedéshez és általános irányelvekhez igazodó kurzusfilmek sokszor megkapják (részben jogosan) a túlfűtött hazafiasság, a „hazafiaskodás”, a szélsőséges nacionalizmus bélyegét. Ez minden esetben része az általam létpropagandának nevezett jelenségnek, amikor egy nép vagy nemzet önmaga létezését jelöli meg legfőbb erényeként, bizonyítékként pedig a minden akadályt leküzdő fenmaradása szolgál. A mindennapi élet apró mozzanataitól a politikai berendezkedés struktúrájáig egy tökéletes, előremutató, a fejlődést és stabilitást előtérbe helyező társadalmat tár elénk a létezés propagandája, ami már jóval

¹ WASP: White Anglo-Saxon Protestant (Fehér angolszász protestáns).

több, mint országimázs. Mind a belföld, mind a külföld irányába közel azonos képet próbál vetíteni önmagáról.

Az első 40 év

A spanyol nemzet öndefiníciója leginkább a 20. században lesz említésre méltó, korábban főleg dinasztikus témák, háborúk, intézményi kérdések foglalták le a spanyolokat. A félsziget királyságait perszónalunio útján összefogó Katolikus Királyok sem tudtak kialakítani egy egységes Spanyolországot, az őket követő uralkodók is kénytelenek voltak szembesülni a különböző régiók eltérő fejlődésével, adottságaival, tradícióival. A 19. század elején függetlenedett a legtöbb latin-amerikai gyarmat, a század végén pedig az utolsó kolóniák is lekapcsolódtak az anyaországról; az ebből fakadó kétségbeesés és elveszettség érzés ad egy impulzust ahhoz, hogy megtalálják, kitalálják önmagukat. Az úgynevezett *98-as nemzedék* tagjai (Miguel de Unamuno, Azorín, Ramiro de Maeztu, Antonio Machado és sokan mások) és kortárs gondolkodók (pl. José Ortega y Gasset) próbáltak keresni valamilyen kiutat, sokszor teljesen ellentétes eredményekre jutva.

Az említett bizonytalanság és útkeresés egybeesik a film Ibériai-félszigetre érkezésével. A kezdeti lépések azonban még nem sokban különböztek más európai országok kísérletezéseitől, a saját produkciók ekkortájt képtelenek közvetlen diskurzust kialakítani a társadalommal, ugyanis még nem tudják megragadni azokat az elemeket, rezdüléseket, amik a spanyolság jellemzőit, sajátosságait adják. Csak a felszínt láttatják, önmaguk sem határozzák meg, hogy mi a „spanyol”. A külföldi filmesek pedig, mint a Lumière testvérek megbízásából Spanyolországban tartózkodó Alexander Promio, felvételeikkel elsősorban a szetereotíp vonásokat erősítik (bikaviadatok, flamenco), kiegészítve azokat a *color local* néhány elemével (madridi utcaképek, barcelonai kikötő).² Nincs saját, csak a spanyolokra jellemző filmműfaj sem; Franciaországban Méliès nyomdokain szárnyra keltek az úgynevezett *fantaszmagóriák*³, Olaszországban a későbbi évtizedekben a *peplum* (ún. kardozós-szandálos film) és a *spagetti western*, az USA-ban a hagyományos *western*; a spanyolok igyekeztek ezeket adaptálni saját viszonyaikra és környezetükre, felhasználva saját irodalmi vagy történelmi forrásaikat. Az első hivatalos spanyol Don Quijote-filmváltozat (*Don Quijote*, Narciso Cuyàs, 1908) sem mutat sok eredetiséget, ötvözi a máshonnan ellesett megvalósításokat, bármely más országban elkészülhetett volna, a búsképű lovag is leginkább egy cowboyhoz hasonlít. A spanyol némafilm-korszak legtehetségesebb filmesei közül sokan Olaszországba vagy Franciaországba emigráltak, ahol számos filmművészeti impulzus érhetette őket, fejlődhettek és

² Pérez Perucha, Julio: „Narración de un aciago destino (1896-1930)” in: Gubern, Román (et.al.): *Historia del cine español*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2009. 23-25.

³ Méliès munkásságáról és fantasztikus filmjeiről lásd: Ezra, Elizabeth: *Georges Méliès*. Manchester, Manchester University Press, 2000.

kibontakozhattak, a hangosfilmek megszületésekor pedig már nagyobb számban indultak Hollywood felé, hogy részt vegyenek az ott forgott angol nyelvű filmek párhuzamosan készülő spanyol változatainak munkálataiban.

Az egyetlen autentikus próbálkozás az *españolada*, ami nem egy műfaj, hanem inkább egy típus, és leginkább a vígjáték és a zenés film műfaján belül jelenik meg: sztereotípiák halmozása az *andalusismo* túlhangsúlyozásával, mintha Spanyolország csak az andalúz folklórt jelentené. Eltúlozza mind a spanyol viselkedést, mind a tradíciók ábrázolási módját. Később a filmiparból az élet más területére is áttért az *españolada* kifejezés, olyan tervek, megvalósításokra használják, amelyek kezdettől fogva tévúton járnak, torzítanak és túloznak, mintha szándékosan önmaguk ellen dolgoznának. Kiindulópontul külföldi szerzők munkái szolgálnak (mint Alexandre Dumas vagy Victor Hugo), ahol a spanyol (andalúz) terület szinte kizárólag banditák és más törvényenkívüliek, cigányok és bikaviadorok élőhelye, egzotikus felhangot adva a régióknak. Prosper Mérimée 1845-ben kiadott *Carmen* című művétől számíthatjuk az ilyen típusú jegyek megjelenését, majd erre ráerősít Bizet azonos című operája az 1875-ös bemutatótól; nem véletlen, hogy amikor a filmgyártásban is szaporodni kezdett az *españolada* típusú film, alkalmazva a külföldi szerzők előítéletes ábrázolásmódját, a különféle Carmen-feldolgozások erősen túlsúlyba kerültek: az eredeti, Merimée-féle Carmen figura nem csak az alapjául szolgáló mű filmfeldolgozásaiban szerepelt, de alakja, mint egy „vendégsztár”, feltűnt korabeli kalandfilmekben és zenés produkciókban is, ahol alkalmanként útonállóként vagy kocsmai énekesnőként ábrázolták a főhősnőt, megihletve néhány külföldi rendezőt (Cecil B. DeMille, Charlie Chaplin, Ernst Lubitsch) is, hogy elkészítsék saját Carmen-változatukat. Az *españolada* egészen a Franco-korszak végéig létezett, sokszor koprodukcióban Olaszországgal és olasz rendezők irányításával, az említett toposzokat felhasználva, leginkább az egyértelmű szórakoztatásra és a mondanivaló nélküli művekre koncentrálva, még erőteljesebben kihangsúlyozva a *machismo*⁴ és kitermelve a korszak sztárjait (Alfredo Landa, José Luis López Vázquez). Később sem tűnt el, csak átalakult, bizonyos formájában ma is megtalálható, az andalúz jegyek mellé más régiókra jellemző általánosításokat is belekeverve. Ezek a művek Spanyolországban népszerűek voltak, a közönség szerette őket, mivel a spanyol vidéket ábrázolta a döntően városi körökből kikerülő nézőknek. A külföldet viszont nem igazán érdekelték ezek a filmek, exportálásra alkalmatlannak bizonyultak.⁵

A saját identitás felépítése az „elvetélt” *españoladán* kívül klasszikus spanyol irodalmi művek és színdarabok filmre adaptálásában merült ki. Egy kivétel az 1910-es évekből, ami

⁴ Machismo: a mindent felülíró férfiasság, férfiuralom, férfiak teljes felsőbbrendűsége.

⁵ Az *españolada* történetéről készült monográfia: Gallardo Saborido, Emilio José: *Gitana tenía que ser: Las Andalucías imaginadas por las coproducciones filmicas España-Latinoamerica*. Sevilla, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2010.

előrevetíti a 40-es éveket: a *Kolumbusz Kristóf élete és Amerika felfedezése* (*La vida de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América*, Gérard Bourgeois, 1916) egy svájci rendezőtől, francia anyagi támogatással és spanyol állami segítséggel készült alkotás. Az első igazi próbálkozás Spanyolországban, hogy a filmet politikai eszközként használják fel, amellyel a nézőkben hazafias érzéseket kelthetnek és a nemzeti összetartozás jelentőségét hangsúlyozhatják, mindezt egy olyan időszakban, amikor politikai bizonytalanság, szociális válságok és gazdasági visszaesés jellemző. Ez a spanyol filmtörténészek által kevésbé ismert munka lehetne az első példája a spanyol nacionalizmus filmvásznon történő megjelenítésének, és a már nyomokban megbúvó, minden hispán eredetű nép összetartozását hirdető filmeknek. A 20-as évekig tartó restaurációs periódus azonban képtelen megkonstruálni egy egységes spanyol identitást.

Primo de Rivera idején (1923-1930) az egységes nemzet képe továbbra is eléggé képlékeny, de a filmgyártásban beindul egy folyamat, mindenekelőtt a múlt értelmezése és ábrázolása terén. José Buchs rendező a diktatúra egyik fő kegyeltje, 8 év alatt közel 20 olyan filmet készít, melyek témája a múlt. A *Május másodika* (*El dos de mayo*, 1927: 1808-ban a madridiak ezen a napon lázadtak fel a megszálló franciák ellen), *A csodág lovagja* (*El conde de Maravillas*, 1927: Dumas D'Harmental lovag című művének spanyol viszonyokra adaptálása), vagy a *Prim* (*Prim*, 1931: a 19. század egyik legjelentősebb politikusának életét dolgozza fel) képkockáin a spanyol nemzeti egység és összefogás, valamint a külföld iránt táplált ellenséges hangnem idéződik meg, olyan alakokat, erkölcsi példaképeket és helyzeteket állítva a középpontba, melyeket követendőnek, mértékadónak vél. Azonban a rendező ezeket a nemzeti jelleget adó tulajdonságokat – öndefiníció híján – maga próbálja megteremteni, így a történelmi korokba helyezett cselekményekben is ugyanazok az *españolada* sajátosságok köszönnek vissza, mint egy évtizeddel korábban. Az eltúlzott spanyolosított jegyekkel teletűzdelt filmjei inkább paródiaként hatnak; később ő maga is előszeretettel forgatott *españoladákat*.

Az 1931-től felállt II. Köztársaság idején forgott mozik célja, hogy a nézőt elvonatkoztassák a valóságtól, kikapcsolódást nyújtsanak. Ehhez felhasználják a már ismert elemeket és a klasszikus spanyol irodalmi alkotásokat. Kiemelkedő munka *A galamb ünnepe* (*La verbena de la Paloma*, Benito Perojo, 1935), egy tíz évvel korábban José Buchs által leforgatott film új feldolgozása a Cifesa filmstúdió gondozásában; az azonos című *zarzuelita* (egy felvonásból álló *zarzuela*) adaptációjáról van szó, ahol a spanyolságot a zene és tánc jelentik.

Már ekkor megjelent az igény, hogy az anyaország és Latin-Amerika között élénk nemzetközi kapcsolatokat alakítsanak ki, és mindezt a filmekre is kiterjesszék. Ennek egyik első lépése az 1931-ben Madridban megrendezett *Hispán-Amerikai Filmművészeti*

Kongresszus. Itt azonban az összefogás oka elsősorban a hangosfilm megszületése után egyre gyorsabban terjeszkedő észak-amerikai filmek benyomulása volt a közép- és dél-amerikai országokba. A pánhispan jellegű, a spanyol nyelven beszélő művek népszerűsítését és az ehhez szükséges politikai-gazdasági előfeltételek megteremtését célzó tudományos összejövetel azonban nem hozott számottevő eredményt.⁶

A hispán öntudat autoriter változata: a Franco-korszak

A spanyol polgárháború (1936-1939) témánk szempontjából is cezúrát jelent, a harcok alatt a filmgyártás két részre szakad, produkcióikon keresztül mindkét tábor azt kívánja bemutatni, hogy ők képviselik az igazi Spanyolországot. Mindehhez elsősorban saját készítésű, vagy a velük szimpatizáló országból származó dokumentumfilmeket és filmhíradókat használnak fel. A győztes nacionalista csapat eleinte nehézségekbe ütközik, mert a kiváló infrastruktúrával rendelkező spanyol filmgyártás minden lényeges eleme köztársasági területen maradt; ezért kell majd Hitler és Mussolini segítsége ahhoz, hogy a polgárháború utolsó harmadában és a második világháború alatt felemelkedhessen a már egyeduralkodó, általuk hazafias filmgyártásnak nevezett tevékenység. Mindebben hű szövetségesre találtak a Casanova család által vezetett Cifesa stúdióban, melynek szlogenje: „A sikerek fáklója”. A hivatalos francóista ideológiához idomuló, az általa legfontosabbnak vélt értékeket képviselő filmek célja, hogy definiálja és bemutassa a spanyol nemzetet, a hispán fajt, annak dicső múltjával és példaértékű jelenével.

A Franco-korszak ideológiája számos elemből tevődik össze, ezekből hatot szükséges kiemelni, mint legfőbb meghatározó komponens: a dicső spanyol múlt (azon belül is a Katolikus Királyok idősza), a nemzetikatolicizmus, a család szentsége, a rendet szavatoló hadsereg dicsőítése, az antikommunizmus és a *Hispanidad* eszméje. Témánk szempontjából az utolsó elem a leginkább releváns, valamint részben a másik öt elvet is összesíti, ezért szükségesnek véljük, hogy részletesebben is kifejtjük.

Mivel földrajzilag és politikailag lehetetlen volt Spanyolország és a volt latin-amerikai kolóniák egyesítése, szellemi síkon próbáltak erre törekedni. Az utókor által *elképzelt közösségnek* nevezett formáció létrehozása volt a cél, amelynek résztvevőit nem feltétlenül köti össze direkt hatalom, a kapocs a múltban és a jelenben egyaránt keresendő.⁷

A Falange által megtestesített „birodalmi akarat” mutatta, hogy, bár az ismert történelmi okok miatt Latin-Amerika volt gyarmatai már elszakadtak az anyaországtól, de

⁶ Gubern, Román: „El cine sonoro (1930-1939)” in: Gubern, Román: id. mű. 130-131.

⁷ Benedict Anderson fejti ki az „elképzelt közösségek” elméletét, melyet a történelem különböző korszakaiban kialakuló és fenntartható nacionalizmusok egyik alapfeltételeként jelöl meg. Az erről szóló monográfia: Anderson, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London-New York, Verso, 1991.

ismét bekövetkezhet az egyesülés spirituális síkon. Sőt, hitük szerint valódi szeparáció igazából nem is történt, hiszen a hispán faj mindig is egy volt, semmilyen földi hatalom nem szakíthatja szét ezt a csoportot. Az egykoron nagy és legyőzhetetlen hispán birodalom szellemi téren továbbra is fennáll, a Nemzeti Mozgalom hivatott örködni az egység felett. A közös múlt, a nyelv, a szokások, a kultúra, a vallás és a spanyolokban és latin-amerikaiakban egyaránt csörgedező hispán vér mindörökké összeköti az óceán két oldalán élő népeket.

A kolóniák elvesztésével, már a századfordulón jelentőssé vált az egység kihangsúlyozása, szembeállítva mindezt a félszigeti nacionalizmusok ambícióival. A hispán faj ünneplését 1918-tól kezdődően október 12-én nemzeti ünnepként tartják számon (*Día de la Raza – A Faj Napja*). Primo de Rivera diktatúrája is az egység mellett tette le a voksát, ám a Második Köztársaság minderre máshogyan tekintett. Többek között a régiók autonomista törekvései, az ország megbonthatatlan egységének esetleges feltörése tette szükségessé a nacionalista oldal szemében az 1936-os felkelést, így már a fegyveres konfliktus első pillanatától hangsúlyt kapott az összetartozás. A Franco-diktatúra egy centralista hispán nacionalizmust állított nemzeti politikája középpontjába, melyből kizárt mindent, ami nem az általuk vallott, a régi kasztíliai hagyományokhoz visszanyúló egységet hirdette, így a kisnemzetek önállósodási szándékai is nemkívánatossá váltak.

A volt gyarmatokkal való harmonikus kapcsolat a spanyol nacionalizmus szerves részét képezi. Egy Argentínában élő spanyol pap, Zacarías de Vizcarra javasolta először, hogy a „Raza” helyett a „Hispanidad” szót használják – tájékoztat Ramiro de Maeztu 1931-ben megjelent elhíresült írásában, a *La Hispanidad*-ban⁸. Maga Maeztu is amellett foglalt állást, hogy használják a Hispanidad kifejezést, amely az összes hispán népet magában foglalja, erőteljes katolikus töltettel (1958-tól már a Faj Napját is „Hispanidad Napjának” nevezik). Későbbi munkájában, a *Defensa de la Hispanidad*-ban⁹ már ennél is bővebben fejti ki gondolatait, a spanyol fajt teszi meg a legfejlettebb keresztény civilizáció képviselőjévé, részletes történelmi okfejtéssel alátámasztva. Kimondja: „A Hispanidad teremtette az egyetemes történelmet, és nincsen a világon semmi, a Kereszténységen kívül, ami hozzá lenne fogható”¹⁰ ... „A közösségünk nem faji és nem földrajzi, hanem szellemi”¹¹ ... „A Hispanidad birodalma azon a reményen alapul, hogy hozzánk hasonlóan az ismeretlen területek népei is megmenekülhetnek”¹². Az értekezésből világos képet kaphatunk, mit is jelent írója számára a hazafiság és az igazi emberi értékek.

⁸ Maeztu, Ramiro de: „La Hispanidad” in: *Acción Española*, 1/I, 1931. 8-16. Elérhető:

<http://www.filosofia.org/hem/193/acc/e01008.htm>

⁹ Maeztu, Ramiro de: *Defensa de la Hispanidad*, 1934. Elérhető:

<http://guardiadelahispanidad.files.wordpress.com/2009/09/defensa-de-la-hispanidad.pdf>

¹⁰ Uo. 14.

¹¹ Uo. 15.

¹² Uo. 69.

Spanyolország a Franco-korszakban megpróbálta továbbra is egyfajta anyaország szerepét betölteni, amely örökdió a volt kolóniák felett, paternalista módon óvja a tőle elszármazott népeket. Intézményes keret is épült az ideológia köré, az 1940-ben létrejött *Consejo de la Hispanidad* (*Hispanidad Tanácsa*) a kulturális kapcsolattartás, és egyben a másik kontinens felé irányuló nemzetikatolikus propaganda fő felelőssévé lép elő (1946-tól *Instituto de Cultura Hispánica* – a *Hispán Kultúra Intézete* néven működik, a latin-amerikai országokban is megalakultak ennek kihelyezett intézetei). Alapvetéseik szerint a kultúra hosszabb távon hídként funkcionálhat a két térség politikai összekapcsolódása szempontjából is. Franco vezető szerepet szánt önmagának a közös ügyek irányításában.

Már a polgárháború idején hivatalos körökben is megfogalmazódott, és nyomtatott formában is megjelent a vezető erők kinyilatkoztatása a spanyol civilizációs szándékról. Spanyolországot, mint a hispán világ spirituális tengelyét, történelmi okoknál fogva megilleti a latin-amerikai kontinens feletti örökdió joga, a spanyol technika és a kultúra segítségével szellemi síkon vissza kell hódítani a régi területeket. Missziójuk, hogy 200 millió hispánt megvédjenek a dollár és a font álarca mögé bújó gazdasági imperializmustól. Értelmezésük szerint a Hispanidad megmentése egyet jelent a katolicizmus és a spanyol nyelv védelmével. Hamar világossá vált azonban, hogy a latin-amerikai nemzetek – érthető módon – nem fogadták kitörő lelkesedéssel Spanyolország totális hegemoniára való törekvését, így ez a későbbiekben már csak tisztán kulturális és gazdasági indíttatásúvá redukálódott.¹³

A Franco-korszakban a fent említett elemek az állami ideológia szintjére emelkedtek. Alfredo Sánchez Bella falangista politikus, a korabeli propaganda egyik legfőbb alakja (és az Instituto de Cultura Hispánica igazgatója) az alábbi módon értékelte az eszmét 1953-ban: „A 'Hispanidad a Pireneusokban kezdődik' mondat nem lehet pusztán csak egy frázis, egy olyan realitássá kell válnia, amelyet érezhetővé kell tenni, el kell kezdenünk azt érezni Spanyolországban, mert ma hiányzik belőle az amerikai dimenzió, és meg kell neki adnunk, mert csak abban a dimenzióban válhat lehetővé, hogy elérjük a mindannyiunk által vágyott nagyhatalmi rangot”.¹⁴ A Külügyminisztérium költségvetésében egyre nagyobb súllyal jelent meg a kulturális diplomáciára szánt keret: míg a második világháború éveiben körülbelül csak a költség 6%-át fordították erre, addig 1946-ban már 20,7 %-ot szántak rá, és 1950-ig az összeg évente 3-4 %-kal növekedett (az ezt követő években pedig 1-1 %-kal csökkent). Ezen belül a latin-amerikai kultúrmisszióra szánt anyagi kiadások a fenti összegek 10-12 %-át adták.¹⁵ A polgárháború után alapított CSIC (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

¹³ Delgado Gómez-Escalonilla: id. mű. 124-125.

¹⁴ Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (továbbiakban: AMAE), R-11626. Exp. 23.

¹⁵ Pérez Herrero, Pedro – Tabanera, Nuria (eds.): *España / América Latina: Un siglo de políticas culturales*. Madrid, AIETI/Síntesis-OEI, 1993. 130-131.

– *Tudományos Kutatások Legfelsőbb Tanácsa*) intézet ténykedése politikailag és anyagilag is szorosan kapcsolódott a fentiekhez.

A spanyol birodalmi érzés szorosan összefüggött a korábbi kolóniákkal fenntartott kapcsolattal. Latin-Amerikában a lokális szinten felállított, a francóista eszmével egyetértő spanyol emigránsok és az adott országban élő, velük szimpatizáló állampolgárok segítségével szerveződtek kulturális egyesületek, amelyek a spanyol nacionalista propaganda meghosszabított karjaként működtek. A kontinensen élő, elsősorban Mexikóban és Chilében nagy aktivitást mutató köztársasági emigránsok hasonló tevékenységet fejtettek ki saját ügyük érdekében.

A maeztui Hispanidad eszméjében szintén nagy hangsúlyt kap a kereszténység, mint a civilizáció alapeszménye, valamint a kommunizmus elleni harc. A hispán faj felsőbbrendűségét más, igen szélsőséges érvekkel is magyarázták. Antonio Vallejo Nájera a nacionalista oldal legbefolyásosabb pszichiátora, a Nemzeti Hadsereg Pszichiátriai Szolgálatának vezetője, Franco egyik bizalmasa tanulmányokban és elemzésekben értekezett e témáról.¹⁶ Szerinte a hispán fajnak meg kell szabadulnia azoktól a káros hatásoktól, amelyek az elmúlt évszázadokban az erkölcsi értékrendszer összeomlásához és a faj degenerálódásához vezettek. A spanyoloknak igényt kell támasztaniuk arra, hogy mind biológiailag, mind társadalmilag a legfejlettebb osztályokhoz tartozzanak. A mentálisan alsóbbrendűnek tekinthető emberek nem vehetnek részt a döntések meghozatalában, és rá kell ébredni, hogy nem ér ugyanannyit mindenkinek a szavazata. Az évszázadok során több különböző fajból alakult ki a jelenlegi hispán faj, melyet már csak a hit és a gondolkodás fog egybe. A 17. századi értékeknek kell visszatérniük: a miszticizmus, a lovagiasság, a becsület kultusza, a bátorság, a józanság, az anyagi javak megvetése, a szemérem, az őszinteség, a szenvedélyes elkötelezettség és a büszkeség értékrendszerének együttese szavatolhatja, hogy a hispán faj ismét nagygyá válik. Szükséges, hogy az emberek alávéssék magukat a vezetőjük akaratának, a fiatalok pedig azonosuljanak a Caudillóval, mint legfőbb vezérrel. A kulturális életet is új alapokra kell helyezni, a vallás és a hazafias érzés adja az új nemzet fundamentumait. Ha mindez teljesül, megteremtődnek az ideális feltételei annak, hogy a kiválasztott faj, a hispán rassz ismét terjeszkedni kezdjen. Ehhez viszont meg kell tagadni mindent, ami a demokratikus és a marxista országokra jellemző, ugyanis azok az alsóbbrendű, a középszerű egyedeket favorizálják. Csak egy totalitárius államban valósulhat meg, hogy a felsőbbrendű faj kifejlődik, és elérkezik az igazságos társadalom.¹⁷

¹⁶ Két legfontosabb műve: Vallejo Nájera, Antonio: *Eugenesia de la Hispanidad y regeneración de la Raza*. Burgos, 1938 és *Política racial del Nuevo Estado*. San Sebastián, Editorial Española, 1938.

¹⁷ González Duro, Enrique: *El miedo en la posguerra*. Madrid, Oberon, 2003. 50-53.

Bár Vallejo Nájera nevére ritkán hivatkoztak az illetékesek, az általa megfogalmazott gondolatokat, néhány kivétellel, könnyen beazonosíthatjuk a diktatúra működésében. A náciizmus fajelméletével rokonságot mutató érveléseit a rezsim finomítva emelte át.

A fentiekben felvázolt elméleti alapokat igyekeztek átültetni a filmművészet területére is, célul tűzték ki a Hispanidad erényeit visszatükröző új filmkultúra kialakítását. Jólátuk szerint ugyanis hamarosan a spanyol nyelven beszélő filmek felülkerekednek majd a világ összes mozgóképes termékén, az amerikai kontinensen pedig már korán abszolút többségbe kerülnek a művészi és technikai értelemben is tökéletesnek mindehető hispán alkotások (maguk mögé utasítva a hollywoodi műveket). A nyelv és az összetartozás-érzés ugyanis megteszi a hatását, és Latin-Amerika közönsége kizárólag a Hispanidad szellemében fogant mesterműveket fogja fogyasztani.¹⁸ A 40-es és 50-es évek folyamán a rezsimhez hű filmes szaklapok cikkei, tudósításai és filmkritikái folytatták ezt a vonalat, újabb és újabb érveket felhozva a hispán nagyság filmekben történő megjelenítése mellett.

Hogy kihangsúlyozzák a közép- és dél-amerikai országok szoros kötődését az Ibériai-félszigethez, a 40-es évektől a legtöbb filmes folyóiratban az addig megszokott *cine latino* (latin film) elnevezés helyett a *cine ibérico* (ibér film) használatát szorgalmazták.¹⁹ 1948-ban egy újabb nemzetközi eseményt rendeztek meg, az 1931-eshez hasonló szellemben, ez volt a *Hispán-Amerikai Filmszemle*. A Spanyolországból és a latin-amerikai kontinens különböző régióiból érkezett filmek vetítése mellett konferenciákat szerveztek, amelyeken megvitatták, milyen lehetséges együttműködéseket tartanak a felek elképzelhetőnek.²⁰ Ennek eredménye számos koprodukció, elsősorban Mexikó és Argentína társult be az 50-es évektől egy-egy filmes projektbe a spanyol filmstúdiók oldalán. Szintén gyakorivá vált, hogy rendezőket, forgatókönyvírókat és színészeket „adtak kölcsön” egymásnak az érintett országok. A két legjelentősebb filmstúdió, a Cifesa és a Suevia Films leányvállalatokat is hozott létre Latin-Amerikában, a 60-as évektől pedig, mindenekelőtt az orosz-amerikai Samuel Bronston Spanyolországba érkezésével²¹, a nemzetköziség új értelmet fog nyerni oly módon, hogy mindig szem előtt tartsák a Franco-rendszer ideológiai alapvetéseit.

Ezek, valamint a már említett hat ideológiai elem mindegyike kristálytisztán beazonosítható a rezsim által hivatalosan is támogatott filmekben. A spanyol nemzet, az új spanyol állam hű alattvalói egyesítik magukban ezeket az eszményeket, életvitelük, céljaik mind ezek körül forognak.

¹⁸ Centeno, Félix: „El cine español en América” in: *Primer Plano*, No. 102, 1942. szeptember 27.

¹⁹ Ezt egy cikkben alapozták meg: „A propósito de un cine latino” in: *Primer Plano*, No. 19, 1941. április 13.

²⁰ Borau, José Luis: „Certamen Cinematográfico Hispanoamericano” in: Borau, José Luis – Heredero, Carlos F. (eds.): *Diccionario del cine español*. Madrid, Alianza Editorial – Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. 207-208.

²¹ Erről lásd részletesebben: Lénárt, András: „Spanyol Hollywood. Samuel Bronston tündöklése és bukása” in: *Filmvilág*, 2012/05. 33-35.

Mindennek filmes prototípusa a *Faj* (Raza, José Luis Sáenz de Heredia, 1941 – forgatókönyvét/filmregényét Franco tábornok írta álnéven), mely egyfajta opportunista nacionalizmus mintája, ahol a nemzet alkotóelemei – összhangban a francóista politikával – a katolicizmus, a hadsereg és a család. A Hispanidad Tanácsa által támogatott film egy hős felmenőkkel büszkélkedő família tagjait mutatja be az 1898-as függetlenségi háború és az 1936-os polgárháború közötti időszakban, és különleges hangsúlyt kap benne a hazafiság, valamint a katonai életforma, amely nem csak egy foglalkozás, hanem egy hitvallás és eleve elrendeltség. 1950-ben a filmet újravágták és újraszinkronizálták, hogy minden részletében „naprakészebb” legyen a népnak szánt üzenete.

A Cifesa filmstúdió égisze alatt készült, nagy költségvetésű „papírmásé”²² filmek a korszak által dicsőségesnek tartott múltat idézték meg: Amerika felfedezése, a Habsburgok, a függetlenedni vágyó kolóniák elleni harc, és a polgárháború (saját szemszögből: Keresztes hadjárat a Sátán szolgálatában álló kommunizmus-bolsevizmus, vagyis a köztársasági csapatok és a Nemzetközi Brigádok ellen, a spanyol Haza és Nemzet üdvéért, Isten nevében, akár a büszke hazafi felkelő katonák életét is feláldozva). A Nemzetbe tehát mindenki beletartozik, aki vallja ezeket az elveket. Néhány fontosabb cím ebben a tematikában: *Kövessd a légiót!* (*¡A mí la legión!*, Juan de Orduña, 1942), *A szentély nem adja meg magát* (*El santuario no se rinde*, Arturo Ruiz Castillo, 1949), *Szerelmi őrület* (*Locura de amor*, Juan de Orduña, 1950), *Amerika hajnala* (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1951), *Az őrjárat* (*La patrulla*, Pedro Lazaga, 1954).

A spanyol film története, ha a nemzeti kérdést vizsgáljuk, egy irracionális utat járt be: egy olyan filmgyártásból, mely szinte egyáltalán nem törődött a nemzetfelfogással, egy olyan hivatalos filmpolitikát próbáltak kialakítani, amely csak azzal törődik.

A közönség ezt a művészi látásmódot egy ideig valóban magáévá tette, de gyorsan bele is fáradt: a Franco-korszak hitvallását alátámasztó és kiszolgáló filmek sikersorozata hét évig tartott. Hozzá kell tenni, nem beszélhettünk kizárólagosságról: ahogyan más diktatúrákban, úgy Spanyolországban is, a rezsim hivatalos ideológiáját tükröző, propaganda értékkel bíró filmek mellett nagy számban készültek olyan művek is, melyek könnyed szórakozást biztosítottak a nézők számára, de irányelv volt, hogy ezek nem kritizálhatják a fennálló rendszert és eszméit. Ahhoz is jól értettek, hogy a kikapcsolódást szolgáló darabokban is elrejtse az állami ideológia üzeneteit; erre kiváló példa a részben Kubala László történetén alapuló, ám azt irracionális kommunista-ellenes propagandává változtató *Az ászok békét akarnak* (*Los ases buscan la paz*, Arturo Ruiz Castillo, 1955), főszerepben az

²² A „papírmásé” filmek a díszletként szolgáló építőanyagokról kapták a nevüket. A művekben látható, a történetek fontos helyszíneként szolgáló kastélyok és paloták nagy részét a Cifesa stúdióiban építették fel kartonpapírból és papírmáséból, ezek felhúzása ugyanis jóval olcsóbb és a forgatás során könnyebben kezelhetőek, mozdíthatóak, mintha valódi kövekből készültek volna.

önmagát alakító, Spanyolországba emigrált magyar focistával. Az 50-es évektől, bár nyomokban még létezett a nacionalista tematika, már egyre inkább a kevésbé fajsúlyos munkákat részesítették előnyben, illetve azokat, amelyek az egyház-hadsereg-család szentháromság témáját érintették. És ekkor már megjelentek az ellenzéki filmesek is (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga), akik igyekeztek manőverezni az átláthatatlan cenzúra útvesztőiben. Valamint visszatért – bár igazán soha nem tűnt el – az *españolada* és a *costumbrismo*, a *castañuela*, a *pandereta*, a folklór, a flamenco: ha valami tipikusan spanyolt akartak előállítani, akkor ezeket az elemeket sorakoztatták fel egymás mellé, és a köztük lévő hézagokat kitöltő cselekmény csak jelentéktelen apróságnak bizonyult. A populáris kultúra vált a filmkultúra zászlóvivőjévé.

Fragmentált önkép a demokráciában

A 70-es évektől napjainkig terjedő időszakban két olyan filmtípus (de nem műfaj) alakult ki, amelyre jellemző, hogy tipikusan spanyol: a *destape* (lényegében: „vetkőzős film”) és a *hispan terror*. Mindkettő közös jellemzője, hogy hangsúlyossá, sőt, esetenként egyeduralkodóvá és túlzóvá teszi a művekben az eddig tiltott témákat és jeleneteket. A filmvásznakat előntő erotikus filmek nagy népszerűsége tesz szert, és talán az ekkor beinduló folyamatot lehetne megjelölni mintegy eredendő okaként annak a napjainkban is jelenlévő általános vélekedésnek, hogy a spanyol filmek legjellemzőbb vonása a kendőzetlen erotika és a leplezetlen szexualitás.²³ A vérrel (valamint ruhátlan hölgyekkel) gazdagon telített horrorok és thrillerek megsokszorozódása szintén ebben az évtizedben indult el, legjelentősebb alkotója, Jesús Franco közel kétszáz filmmel a háta mögött még napjainkban is aktív, kedvenc témái a vámpírok, farkasemberek, élőhalottak történetei.

Bár mindkét műfaj hatalmas népszerűsége tett szert az országban, egyikről sem lehet elmondani, hogy a spanyol nemzethez, nemzetfelfogáshoz bármi köze is lenne. Talán csak megszületésük okaiban fedezhetünk fel ilyesmit: a spanyol nép végre megmutathatja azt is, amit eddig nem volt szabad. Ismét azzal szembesülhetünk tehát, hogy a közönség körében kedvelt műfajok kevés, a spanyol népre jellemző tulajdonságot hordoznak magukban. Filmművészeti szempontból kiemelkedőbb, szélesebb körben elfogadhatóbbnak bizonyult azonban a múlttal való szembenézést hirdető filmek sorozata. A 60-as évek második felétől (tehát már egy évtizeddel a diktátor 1975-ös halálát megelőzően is, alkalmazkodva a politikai „nyitás” vonulatához) egyre hangsúlyosabbá vált a polgárháború szörnyűségeinek filmre vitele, a hangvétel azonban már nem apologetikus és mentes a nacionalista felhangoktól; értelmetlen, a nemzetet szétszakító brutális testvérgyilkos háborút láthatunk ezekben a

²³ A erotikus témák megjelenéséről és alakulásáról a spanyol filmekben lásd: Lénárt, András: „Hispan erotika. Meztelenség és pornográfia a spanyol filmművészetben” in: *Prizma*, 2010/1, 52-61.

művekben, amely az azt követő idősakra is rányomra a bélyegét, és egészen máig feloldatlan feszültségeket eredményez. *A vadászattól (La caza*, Carlos Saura, 1966) *A kerékpárok nyárra valókon (Las bicicletas son para el verano*, Jaime Chávarri, 1984) át *A trombita szomorú balladájaig (Balada triste de trompeta*, Álex de la Iglesia, 2010), a polgárháború traumája és az annak pusztításai nyomán kialakult Franco-rendszer mindmáig kiapadhatatlan forrása a filmeknek, és továbbra is úgy tűnik, ez az egyetlen téma, amely a spanyol nemzetet annak teljességében, a – paradox módon – széttöredezettségén alapuló egységében képes ábrázolni.

A hagyományos értelemben vett egységes nemzeti kép továbbra sincs jelen. A demokratikus átmenettől kezdődően megerősödött az autonóm közösségek filmgyártása, mindenekelőtt a baszk és katalán film. Az ezekben felvonultatott szereplők, élethelyzetek és társadalmi problémák az adott kisnemzetek sajátjai, akár a jelenkorral, akár a múlttal foglalkoznak. A jellemző témák beemelásával a lokális problémákat is országos szinten érthetővé teszik a filmek segítségével, míg a mindenkit sújtó gondokat saját szemszögből próbálják meg értelmezni (lásd például az ETA terrorszervezet kérdését a baszk filmrendezők műveiben). Mind közül a katalán filmgyártás ér el egyre színvonalasabb eredményeket, a polgárháborús témát egy gyermek szemszögéből feldolgozó *Fekete lelkek (Pa Negre*, Agustí Villaronga, 2010) számos elismerést kapott a spanyol filmes díjátadókon.

Összspanyol szinten a spanyol nemzetet talán Pedro Almodóvar és követői jelenítik meg legjobban. Mindezt oly módon, hogy továbbra sem adnak egységes képet. A korai Almodóvar extravagáns alkotásaitól kezdődően a mai filmrendezők műveiig (beleértve Almodóvar az utóbbi 4-5 évben készített letisztultabb és kifinomultabb filmjeit) igaz, hogy a spanyol nép, a spanyol ember egy változó létállapotú, kirakósdarabkákból összeálló montázs, legfőbb jellemzője, hogy nem lehet jellemezni. Míg egyes népeket szokás állandó jelzőkkel illetni filmgyártásuk alapján, persze sztereotíp módon (hagyománytisztelő, depresszív/szuicíd, liberális felfogású, életvidám, lusta stb.), addig a spanyol emberek, a spanyol filmek alapján, rendkívül színes palettát nyújtanak. A legkonzervatívabb doktrínáktól az újító szelleműeken át a szubkultúrákig, a spanyol nemzet mindent magába foglal. Míg bizonyos társadalmi osztályok és korcsoportok megpróbálják fenntartani a látszatát annak, hogy ők egy szociális értelemben vett kiemelkedő réteget alkotnak, addig más közösségek éppen azzal különböztetik meg magukat a többiektől, hogy még önmagukat sem tudják, és nem is akarják deifinálni. Persze, ha sztereotípiát keresünk, könnyen rátalálhatunk a Spanyolországban és azon kívül is rendkívül nagy népszerűségnek örvendő *Torrente*-sorozatra, amely alapján egy hamis, torz és lealacsonyító (ámde egyesek számára igen szórakoztató) képet kaphatunk a spanyolokról. Ha az általánosítás csapdájába esünk, ahogyan azt igen sokat megteszik Santiago Segura alpári humorral operáló sorozata alapján, elég messze kerülünk a teljes kép kialakításától.

Az évszázadokon keresztül merev szabályok által korlátozott, bigottan konzervatív Spanyolország az elmúlt harminc évben hatalmas változásokon ment keresztül, a nemzeti egység fogalma pedig még homályosabb, mint valaha. Nincs egy központi vonás, inkább sok-sok periféria, amely nem áll össze egy egésszé, hanem ezek együtt, egymást kiegészítve léteznek. Egy olyan puzzle, amiről tudható, hogy végeredményben összeilleszthető, de ez mégsem történik meg, mert ettől lesz igazán egyedi.